

Capitolo II

Claude Debussy (1862-1918), *Chansons de Bilitis*

1. Cenni storici e biografici

Debussy stese il ciclo intitolato *Chansons de Bilitis* nel 1897, mettendo in musica, per voce di mezzosoprano e pianoforte, alcuni testi poetici dell'amico poeta Pierre Louys. Tornò poi sulla medesima raccolta poetica di Louys nel 1901, quando elaborò un nuovo ciclo di dodici poemi intitolato *Les Chansons de Bilitis* per voce recitante e gruppo da camera costituito da due flauti, due arpe e celesta; versione che all'epoca fu messa in scena solo in forma privata, e con l'ausilio di quadri viventi.

La presente tesi affronta la versione per voce e pianoforte: la destinazione è per voce di mezzosoprano, la cui tessitura abbastanza scura si fonde in modo ideale con la sonorità delle chansons, che rievocano lo scenario erotico e mitologico dei poemi di Louys.

Debussy in quegli anni vive a Parigi: è un periodo fecondo, del 1893 sono il *Quatuor à cordes* e il *Prélude à l'après-midi d'un faune* e comincia a lavorare a *Pelleas et Mélisande*, che sarà rappresentata per la prima volta nel 1902. Inoltre tra il 1897 e il '99 scrive i *Nocturnes* per coro femminile e orchestra.

Le *Chansons de Bilitis* sono ascrivibili al periodo "simbolista" di Debussy, con una raffinata ricerca di sonorità e *nuances* che anticipano la scrittura che troveremo nelle opere pianistiche più tarde, nonché l'utilizzo di scale esatonali e scelte armoniche che segnalano l'evoluzione verso il linguaggio impressionistico. Nel chiaro impianto tonale si riconoscono alcune cadenze e stilemi che rievocano linguaggi e stili di scrittura classici, conferendo un tono volutamente più "aulico" alla composizione.

2. I testi poetici

I testi del presente ciclo sono tratti dalla raccolta omonima *Les Chansons de Bilitis* di Pierre Louys (1870-1925). Il ciclo fu pubblicato nel 1894 ed è di soggetto erotico e ambientazione mitologica-pastorale. Nell'introduzione, l'autore finge infatti che questi poemi siano scritti da una donna dell'antica Grecia, dal nome appunto Bilitis, cortigiana e contemporanea di Saffo, alla quale sono dedicate alcune liriche della raccolta. Essa si divide in tre cicli: *Bucoliques en Pamphylie*, *Elegies à Mitilène*, *Epigrammes*, ma le liriche scelte di Debussy sono tratte dal primo ciclo. Alcune liriche prendono spunto da poesie di Saffo o da altri poemi dello stesso Louys, che è considerato a tutt'oggi un poeta importante e anche coraggioso per la scelta delle tematiche. Louys frequentò il movimento letterario chiamato *Parnaso* e successivamente ambienti simbolisti: fondò tra l'altro una rivista letteraria, *La conquête*, che pubblicò testi di poeti come Mallarmé e Verlaine.

Le traduzioni sono di Ferdinando Albeggiani (2005)

3. Testo e musica

3. I. La Flûte de Pan

Nell'ambito della raccolta *Les Chansons de Bilitis*, in *Bucoliques en Pamphylie*, è il n. 30.

La struttura poetica conta quattro strofe di lunghezza variabile da quattro a sei versi, senza la presenza di rime né di assonanze. Il numero di sillabe è tendenzialmente dispari; ad esempio, nella prima strofa i versi contano due o tre accenti; nella seconda si alternano quattro-tre-due-tre accenti; non si rileva quindi una struttura metrica precisa, ma una successione di versi sciolti.

La Flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies,
il m'a donné une syrinx faite
de roseaux bien taillés,
unis avec la blanche cire
qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ;
mais je suis un peu tremblante.
il en joue après moi,
si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire,
tant nous sommes près l'un de l'autre;
mais nos chansons veulent se répondre,
et tour à tour nos bouches
s'unissent sur la flûte.

Il est tard,
voici le chant des grenouilles vertes
qui commence avec la nuit.
Ma mère ne croira jamais
que je suis restée si longtemps
à chercher ma ceinture perdue.

Il flauto di Pan

*Per il giorno di Giacinto,
egli mi ha donato
un flauto di canne ben tagliate,
unite con cera bianca
dolce alle mie labbra come il miele.*

*In ginocchio davanti a me, mi insegna a suonare;
ma tremo un poco.
Poi inizia a suonare, così dolcemente
che io lo sento appena.*

*Non abbiamo bisogno di parole,
tanto siamo vicini;
ma si parlano i nostri canti,
e sul flauto a poco a poco
si toccano le nostre labbra .*

*Si è fatto tardi;
ecco, già cominciano a cantare
le rane smeraldine nella notte.
Difficilmente mia madre crederà
che sia rimasta per tanto tempo
a cercare la cintura perduta.*

Nella versione musicale l'autore adotta una struttura formale che rispetta parzialmente la suddivisione strofica, ma è asimmetrica ed alterna liberamente metri di 4/4 e 3/4: d'altronde il linguaggio di Debussy è del tutto sganciato dai modelli classici e romantici.

Nel dettaglio:

- s** bb. 1-2 (indicazione *Lent et sans rigueur de rythme*)
- A** bb. 3-6 (accompagnamento in stile più asciutto, accordale) § prima strofa
- B** bb. 7-11 (accompagnamento più fluido) § seconda strofa
- s** b. 12
- C** bb. 13-18 (accompagnamento accordale) § terza strofa
- D** bb. 19-21 (accompagnamento fluido) § primi due versi quarta strofa
- s** bb. 22-24 (indicazione *Plus lent*)
- E** bb. 25-27 (nuovo accompagnamento sempre accordale) § ultimi tre versi quarta strofa
- s** bb. 28-fine

Una scrittura pianistica più fluida caratterizza la sezione B, simile a quella che ritroviamo nella sezione D; A e C hanno invece un accompagnamento di accordi e brevi successioni di semicrome; la parte finale, E, propone invece un nuovo accompagnamento sempre accordale ma più leggero, mentre nelle ultime tre battute riascoltiamo il tema udito nell'introduzione iniziale. Questi cambiamenti nella scrittura pianistica non investono più di tanto la linea vocale. Caratteristica di questa chanson – come delle successive – infatti, è una divisione sillabica del testo che avvicina molto questa linea melodica ad un'idea di “parlato”, o se vogliamo di “stile recitativo”, nel quale non c'è possibilità di tenere e vibrare note di una certa durata. I suoni più lunghi si trovano infatti solitamente in cadenza, in corrispondenza della chiusura delle sezioni/strofe: ma si tratta sempre di durate che non superano la semiminima. La scrittura della linea melodica ribatte spesso lo stesso suono ed è raddoppiata raramente dall'accompagnamento, che più spesso le gira intorno o la “comprende” all'interno degli accordi.

Dal punto di vista dell'accentazione, l'analisi si presenta complessa. Da una parte, Debussy rispetta gli accenti principali del verso, facendoli coincidere con i tempi forti, tra i quali dobbiamo comprendere sia i tempi primi delle battute, che alcuni accordi coronati, conclusivi di una parte o di un verso, posti anche su tempi deboli delle battute. Le misure di quattro e tre quarti, infatti, con l'andamento lento, vengono spesso sfruttate nelle loro suddivisioni anche

minori di una semiminima, e a nostro avviso sono scelte dall'autore proprio perché non si avverta la presenza di tempi forti o deboli, ma ci sia invece la possibilità di costruire un “tappeto sonoro” sul quale far svolgere la linea melodica, con delle piccole cadenze ogni tanto, in corrispondenza di una virgola, o di un cambio verso. Ad esempio, i primi tre versi sono accentati come segue:

Pour le jòur des Hyacinthès,

pour le jòur de Hyacin-

si trova su secondo, terzo e quarto tempo della b. precedente, come fosse un unico levare: in realtà il tempo è lento e suddiviso, e l'esecuzione richiesta abbastanza libera, come di recitativo appunto.

thès

si trova su un primo tempo di battuta

il m'a donné une syrinx faite

de roseàux bien taillés,

il m'a donné une sy-

-rinx faite de roseàux bien tai-

-llés,

su terzo e quarto tempo della battuta, come un unico levare

su primo e secondo tempo di battuta di $\frac{3}{4}$

su terzo tempo della stessa battuta di $\frac{3}{4}$, ma con un accordo tenuto e coronato, quindi considerato forte

La ribattitura frequente dei suoni e l'esecuzione libera avvicinano molto questa linea melodica al discorso parlato o declamato, che è sempre stato, comunque, una prerogativa della poesia e poesia per musica in lingua francese, sin dal XVI secolo, con l'adozione sistematica dell'*alessandrino* da parte dei poeti de la Pléiade.

3. II. La chevelure

Nell'ambito della raccolta *Les Chansons de Bilitis*, in *Bucoliques en Pamphylie*, è il n. 31.

Qui abbiamo quattro strofe di quattro versi ciascuna, senza rime ma con la ricerca di un'assonanza dell'ultima parola tra prima e seconda strofa e tra terza e quarta. Tutti i versi contano tre o quattro accenti: quindi in questo caso è stata cercata dal poeta una certa regolarità metrica, sebbene non ci sia un riferimento a forme preesistenti e in generale si tratti sempre di versi sciolti.

La chevelure

Il m'a dit: « Cette nuit, j'ai rêvé.
J'avais ta chevelure autour de mon cou.
J'avais tes cheveux comme un collier noir
autour de ma nuque et sur ma poitrine.

« Je les caressais, et c'étaient les miens ;
et nous étions liés pour toujours ainsi,
par la même chevelure, la bouche sur la
bouche,
ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une
racine.

« Et peu à peu, il m'a semblé,
tant nos membres étaient confondus,
que je devenais toi-même,
ou que tu entras en moi comme mon
songe. »

Quand il eut achevé,
il mit doucement ses mains sur mes épaules,
et il me regarda d'un regard si tendre,
que je baissai les yeux avec un frisson.

La chioma

*"L'altra notte" mi ha detto "ho sognato,
di avere la tua chioma attorno al collo.
I tuoi capelli come una nera collana
a cingermi la nuca e il petto.*

*Li sfioravo; e mi sembravano i miei;
e noi eravamo uniti per sempre,
con la stessa chioma, labbra su labbra,
come due piante di alloro con una radice sola.*

*E a poco a poco sentivo,
tanto erano intrecciate le nostre membra,
che io diventavo te
e che tu entravi in me come il mio sogno."*

*Non appena ebbe finito di parlare,
mi posò dolcemente le mani sulle spalle,
con uno sguardo così tenero,
che abbassai gli occhi con un brivido.*

Anche in questa *chanson* la struttura musicale corrisponde, per la suddivisione strofica, a quella poetica, ma con dei prolungamenti che pongono l'inizio di una nuova strofa a volte nella stessa sezione musicale della precedente.

- s b. 1
- A bb. 2-9 accompagnamento legato di accordi § prima strofa
bb. 10-11 accompagnamento simile, ma mosso da terzine § primi due versi seconda strofa
- B b. 12 cambio di metro, tonalità, indicazione *en pressant* § terzo verso seconda strofa
bb. 13-14 cambio di metro, indicazione *al 1° tempo* § quarto verso seconda strofa
bb. 15-18 continua la scrittura precedente § terza strofa
- s b. 19 (*1° tempo, plus lent*)
- A¹ bb. 20-24 riprende la scrittura ad accordi tenuti della prima sezione § quarta strofa
- s bb. 25-fine

Come vediamo infatti, la seconda strofa inizia senza soluzione di continuità durante lo svolgimento della sezione A (con un piccolo cambio all'interno dell'accompagnamento); il terzo verso della seconda strofa è messo in evidenza con una variazione di andamento, crescendo dinamico, tonalità, ecc; con il quarto verso inizia la sezione B, nella quale si svolgerà anche la strofa successiva. La struttura musicale è tripartita ABA, le strofe sono quattro.

E' fondamentale notare che il metro di 6/4, che diventa a b. 12 di 9/4 per tornare poi ai 6/4, con l'andamento lento si presta ancor meglio che la *chanson* precedente a "contenere" suddivisioni sillabiche dei versi senza che si avverta la presenza invadente di tempi molto forti o molto deboli. In questo modo il testo può esser suddiviso sempre in stile "declamato", evitando le fermate su note di durata lunga e prediligendo la ribattitura sullo stesso suono tipica del parlato. Le uniche note lunghe si trovano sulle parole *poitrine* (bb. 8-9) e *bouche* (b. 12), rispettivamente di cinque e quattro semiminime, in corrispondenza di un culmine di crescendo dinamico.

Come nella precedente *chanson*, alcuni accenti dei versi corrispondono a tempi forti delle battute, nel rispetto dell'accentazione naturale del testo, come se venisse recitato.

Analizziamo la disposizione in musica del terzo e quarto verso della prima strofa, che sono accentati così:

*J'avais tes cheveux comme un collier noir
autour de ma nuque et sur ma poitrine.*

*J'avais tes cheveux comme un collier
noir autour de ma nuque et*

sur ma poi-trine.

occupano una battuta di 6/4, con il primo tempo acefalo; cheveux è sul quarto tempo, mezzoforte occupano i primi 3 tempi di una battuta di 6/4; ma con *noir* Debussy crea l'effetto di un *enjambement* musicale, ponendolo sul battere della nuova battuta e subito collegato a ciò che segue; occupano i secondi 3 tempi di una battuta di 6/4. *Trè* è anticipato con una sincope e pertanto non si trova su un tempo forte, risolvendo sulla battuta seguente di $\frac{3}{4}$.

3. III. Le Tombeau des Naïades

Sempre contenuto nell'ambito della raccolta *Les Chansons de Bilitis*, in *Bucoliques en Pamphylie*, questo poema è costituito da quattro strofe di cinque versi. Nella prima gli accenti sono cinque al primo verso, tre ai successivi; la seconda strofa conta in ogni verso tre accenti; nei successivi si alternano versi con numero di accenti dispari e con quattro accenti. Non c'è quindi una forma metrica di riferimento e i versi sono sciolti da rime e assonanze particolarmente evidenti.

In questa *chanson* l'andamento è *Très lent* e il metro in 4/4, che resta costante fino alla fine con l'eccezione di due battute isolate di 2/4. L'accompagnamento è caratterizzato da una sorta di moto/andamento perpetuo di quartine di semicrome, che subisce dei cambiamenti dal punto di vista melodico, ma resta costante da quello ritmico.

Di seguito riportiamo la struttura musicale / poetica:

- s b. 1
- A** bb. 2-8 disegno melodico interno, dinamiche pp § prima strofa
- s b. 9
- B** bb. 10-14 (10-11 disegno melodico nuovo; 12-14 le quartine diventano in doppie terze su accordi arpeggiati) § seconda strofa
- s bb. 15
- B¹** bb. 16-19 l'accompagnamento si arricchisce di melodia alla mano sinistra § primi 3 versi terza strofa
- s b. 20
- B²** bb. 21-29 sviluppo figurazioni accompagnamento e climax dinamico § quarto verso terza strofa, quarta strofa
- s bb. 30-fine (ritorna la scrittura della prima sezione)

Come nella precedente *chanson* non c'è una corrispondenza millimetrica tra sezioni musicali e strofe, poiché la terza e la quarta strofa si susseguono sempre nell'ambito della sezione B e del suo sviluppo, quindi all'interno di un discorso musicale omogeneo, ma la cesura musicale (che ha anche la funzione di pausa ad effetto, alle bb. 19-20) si trova tra terzo e quarto verso della terza strofa, mentre la quarta strofa inizia dopo una breve pausa, ma nel corso dello svolgimento di un discorso musicale già iniziato.

Dal punto di vista compositivo, questa *chanson* ha un accompagnamento più ricco di figurazioni, anche nell'andamento lento, delle precedenti: questo aspetto, unito al metro di 4/4, sicuramente lascia spazio anche qui a una linea melodica vicina al declamato, ma il discorso è un

po' più stretto. Non ci sono battute di lunga durata con accordi fermi, sui quali appoggiare un recitativo.

Ciononostante, la parte vocale tende alla ribattitura degli stessi suoni, anche se nella prima sezione / strofa le durate sono un po' più lunghe (perlopiù crome, terzine di crome, semiminime) e quindi la melodia suona più cantabile che nelle sezioni successive, dove il testo viene suddiviso spesso sulle semicrome e su terzine di semicrome, ravvicinando molto le sillabe tra di loro e rendendo necessariamente in stile più declamato l'esecuzione. A ben vedere, le strofe estreme, dal contenuto narrativo, descrittivo, sono quelle più cantabili; quelle interne, che contengono i dialoghi veri e propri (il racconto dell'interlocutore) sono le più declamate.

Per quanto riguarda gli accenti, possiamo analizzare i primi versi, dove vediamo una relativa coincidenza con gli accenti musicali:

*Le long du bois couvert de givre, je marchais;
Mes cheveux devant ma bouche
Se fleurissaient de petits glaçons,*

<i>Le long du bois couvert de</i>	occupa un'intera battuta di 4/4, acefala della prima croma (come fosse un unico levare)
<i>givre</i>	sul primo tempo, forte
<i>je mar-</i>	sul quarto tempo, debole
<i>-chais</i>	sul primo tempo, forte
<i>Mes che-</i>	sul quarto tempo, debole
<i>-veux</i>	sul primo tempo, forte
<i>devant ma bouche Se fleuri –</i>	su secondo, terzo e quarto tempo
<i>- ssaient</i>	sul primo tempo, forte
<i>de petits glaçons</i>	secondo e terzo tempo, deboli

Questa breve analisi mostra che in generale Debussy, in questa che è la parte più “cantabile” della *chanson*, appoggia gli accenti del testo su quelli musicali, quantomeno quelli delle parole a cui vuole dare più risalto. Nelle sezioni in stile più declamato gli accenti del testo sono disposti su suddivisioni più brevi, pertanto le sillabe sono maggiormente ravvicinate e gli accenti sono elusi in più occasioni, sebbene le parole significative si trovino sempre su note finali o lunghe o poste in evidenza.

Le Tombeau des Nàïades

Le long du bois couvert de givre, je marchais;
Mes cheveux devant ma bouche
Se fleurissaient de petits glaçons,
Et mes sandales étaient lourdes
De neige fangeuse et tassée.

Il me dit: "Que cherches-tu?"
Je suis la trace du satyre.
Ses petits pas fourchus alternent
Comme des trous dans un manteau blanc.
Il me dit: "Les satyres sont morts.

"Les satyres et les nymphes aussi.
Depuis trente ans, il n'a pas fait un hiver aussi terrible.
La trace que tu vois est celle d'un bouc.
Mais restons ici, où est leur tombeau."

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace
De la source où jadis riaient les nàïades.
Il prenait de grands morceaux froids,
Es les soulevant vers le ciel pâle,
Il regardait au travers.

La tomba delle naiadi

*Attraversavo il bosco coperto di brina;
Piccoli ghiaccioli fiorivano
fra i miei capelli sul viso,
e i miei sandali erano inzuppati
di neve fangosa e compatta.*

*"Cosa cerchi?" Egli mi chiese
"Seguo le tracce del satiro.
I suoi piccoli passi biforcuti
simili a fori in un bianco mantello."
Mi rispose: "I satiri sono morti."*

*"I satiri e anche le ninfe.
Da trenta anni non c'era mai stato un così rigido inverno.
Le orme che vedi sono quelle di un capro.
Ma fermiamoci qui, dove sta la loro tomba."*

*E con il ferro del suo bastone ruppe il ghiaccio
della fonte dove una volta ridevano le naiadi.
Prese alcuni freddi frammenti,
e sollevandoli verso il pallido cielo,
vi guardò attraverso.*

